



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2009

---

## **Narcissus und Echo: Medialität von Liebe und Tod**

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92237>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Kiening, Christian (2009). Narcissus und Echo: Medialität von Liebe und Tod. *Antike und Abendland*, (55):80-98.

CHRISTIAN KIENING

## Narcissus und Echo. Medialität von Liebe und Tod

### I

Liebessemantiken oszillieren zwischen Einheit und Zweiheit oder Vielheit. Zugleich zwischen den Setzungen und den Aufhebungen des Medialen. Sie umkreisen einerseits das, was zwischen den Liebenden steht: Räume und Mauern, Blicke und Worte, Schriftstücke und Objekte – allgemein: Formen des Dazwischen, Medien und Medialitäten, die ebenso trennen wie verbinden, unterscheiden wie vermitteln.<sup>1</sup> Andererseits das, was diese Formen des Dazwischen aufzuheben vermöchte: körperliche Nähe, sexuelle Vereinigung, ekstatische Momente, bis hin zum gemeinsamen Tod. «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, | Ist dem Tode schon anheimgegeben», heißt es am Beginn von August von Platens berühmtem *Tristan*-Gedicht (1825). Und kontrapunktisch am Ende: «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, | Ach, er möchte wie ein Quell versiegen!»<sup>2</sup>

Narrativ entfaltet transzendiert allerdings der Liebestod das Mediale höchstens punktuell, zum Beispiel hinsichtlich einer Seeleneinheit, die dann nicht mehr der (irdischen) Kommunikation bedürfte. Doch schon daran, dass von einer solchen Seeleneinheit meist nicht mehr viel zu erzählen ist, wird deutlich: Die *unio* fasziniert, narrativ zumindest, weniger als reelle denn als potentielle. Der Liebestod erscheint in den bekannten Werken der abendländischen Literatur oft als verzögerter, ungleichzeitiger oder einseitiger. Er interessiert in seinen Aufschüben und Verschiebungen, lässt sich doch an diesen zeigen, dass mit dem Tod nicht nur die Grenzen des Daseins, sondern auch die des Medialen auf dem Spiel stehen.

Der Tod erlaubt, handlungsimmanent alles Dazwischen aufzuheben, poetologisch aber die Vermitteltheiten überhaupt als solche zu setzen und zu kennzeichnen. Er ist eine «Figur», die mediale Intensitäten ermöglicht, indem sie das Mediale in seinen Paradoxien fixiert<sup>3</sup> – so wie Liebe ein Code ist, der auf paradoxe Weise «Kommunikation unter weitgehendem Verzicht auf Kommunikation intensivier[t]».<sup>4</sup> Liebe und Tod zeigen sich so medial als komplementär. Der eine scheint zu erfüllen, worauf die andere gerichtet ist: eine Überwindung des nur Mittelbaren und Vermittelten. Tatsächlich aber machen sie dieses gerade sichtbar, indem sie es zu überschreiten vorgeben. Damit ist an ihnen besonders pointiert zu beobachten, was mediale Inszenierungen generell prägt: die Verschränkung von Selbstüberschreitung und Selbstaussstellung.

<sup>1</sup> Vgl. Schneider (1994).

<sup>2</sup> August von Platen, Werke (ed. Wölfel/Link) 69.

<sup>3</sup> Vgl. Kiening (2003).

<sup>4</sup> Luhmann (1982) 29.

Liebesbriefe etwa spielen mit der Spannung zwischen einer faktischen Absenz des/der Geliebten und einer metonymischen Präsenz in der Schrift.<sup>5</sup> Diese materielle Schrift erscheint als Spur des/der Anderen. Sie ist gezeichnet zum Beispiel von Blut oder Tränen und in der Lage, Affekte zu übertragen – am intensivsten dort, wo es so aussieht, als führe von der Spur kein Weg mehr zu ihrer Ursache zurück. Mit dem angedeuteten Tod des Schreibenden kann die Schrift nicht mehr dem Körper Platz machen, den sie substituierte. Doch kann sie zum Ort einer Bewahrung werden, einer Dauer, einer Latenz, einer immer neuen Möglichkeit, im Imaginären zu erneuern, was real entzogen ist. In Ovids Heroidenbriefen schreibt Dido an Aeneas: «Ich wollte, Du hättest meinen Anblick, während ich schreibe, vor Augen. Ich schreibe und ein troisches Schwert liegt in meinem Schoß. Über meine Wangen rinnen die Tränen auf das blanke Schwert, das schon bald statt mit Tränen mit meinem Blut benetzt sein wird.»<sup>6</sup> Eine andere Selbstmörderin, Canace, schreibt an ihren geliebten Bruder Macareus: «Wenn Teile meines Briefes verwischt und unleserlich sind, dann deshalb, weil die Schreibrolle vom Blut ihrer Besitzerin beschmiert sein wird. Meine Rechte hält die Feder, meine Linke ein blankes Schwert, in meinem Schoß liegt das aufgerollte Papier. So sieht die Tochter des Aeolus aus, die ihrem Bruder schreibt.»<sup>7</sup>

Die Schrift suggeriert, sie sei authentisches Zeugnis verzweifelter Liebe, sie bewahre einen letzten Moment, über den sie zugleich hinausweist, indem sie imaginiert, was sie selbst sein wird: verwischt von Tränen, verschmiert von Blut. Die Schrift erscheint so gleichzeitig als Produkt der Feder und des Schwertes: die eine Bedingung ihrer Möglichkeit, das andere Manifestation ihres Endes und ihrer Grenze. Beide zusammen markieren den Zwiespalt zwischen einer auf Partizipation angelegten Unmittelbarkeit und einer auf Reflexion zielenden Mittelbarkeit. Diese Mittelbarkeit zeigt sich zum Beispiel daran, dass die Schrift den gegenwärtig werdenden Moment medialisiert, indem sie ihn als bildlichen fasst: «Ich wollte, Du hättest meinen Anblick, während ich schreibe, vor Augen.» – «So sieht die Tochter des Aeolus aus, die ihrem Bruder schreibt».

## II

Auf raffinierte Weise verschränken Texte wie diese Präsenz und Absenz, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, und dabei setzen sie die medialen Gegebenheiten ebenso ein, wie sie sie ausstellen. Das Erzählen von Liebe, Begehren und Tod entfaltet seine höchste Eindringlichkeit nicht trotz der medialen Reflexivität, die es begleitet, sondern mit und in dieser. Das ist kaum irgendwo besser zu beobachten als in der Erzählung von Narcissus und Echo aus Ovids *Metamorphosen*, die auch im Hintergrund von Platens eingangs zitiertem *Tristan*-Gedicht steht. Die Situation ist dort allerdings abgewandelt: Keine Selbstbegegnung findet statt, die Todessehnsucht ergibt sich unmittelbar aus dem Charakter des Schönen. Nicht betrachtet sich der Liebende im Wasser, er wird metaphorisch selbst zu diesem und möchte

<sup>5</sup> Vgl. an neueren Beispielen Stauf/Simonis/Paulus (2008).

<sup>6</sup> Ovid, *Heroides* (ed. Hoffmann/Schliebitz/Stocker) Nr. VII, Z. 183–186, 82f.: *adspicias utinam, quae sit scribentis imago! | scribimus, et gremio Troicus ensis adest, | perque genas lacrimae strictum labuntur in ense, | qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.*

<sup>7</sup> Ebd., Nr. XI, Z. 1–5, 114f.: *Sique tamen caecis errabunt scripta lituris, | oblitus a dominae caede libellus erit. | dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum, | et iacet in gremio charta soluta meo. | haec est Aeolidos fratri scribentis imago.*

mit ihm in die Natur eingehen. Eine bittersüße Todesästhetik situiert sich hier im Chiasmus zweier Gegensätze: Leben und Tod, Kunst und Natur, und gibt sich zugleich klassizistisch: Aufgerufen ist der ‹Quell› einer Tradition, in dessen ‹Versiegen› die Poesie ihre eigene Erfüllung legt.

Diese Anverwandlung bezeugt ein weiteres Mal die unerschöpfliche Ausstrahlung von Ovids Erzählung – sowohl, was die Verbindung von Liebe und Tod, als auch, was den poetologischen Subtext betrifft. Kaum eine der vielen wirkungsreichen Geschichten aus den *Metamorphosen* hat so das Imaginäre des Abendlandes geprägt wie die von Narcissus und Echo: die Geschichte des Jünglings, der alle Verehrerinnen und Verehrer verschmäht, auch die Nymphe Echo abweist (die daraufhin zu Stein wird) und dafür gestraft wird damit, dass er seinem eigenen Spiegelbild verfällt, an einer unmöglichen Liebe stirbt, von Echo beklagt und in eine Blume, die Narzisse, verwandelt (III, 339–510).<sup>8</sup> Der Gehalt dieser Geschichte verdichtete sich in der Tradition schnell zur ikonischen Formel: der sich selbst im Wasserspiegel nicht-erkennend Erkennende.<sup>9</sup> Diese Formelhaftigkeit erlaubte es, in verschiedensten Zusammenhängen die Geschichte anzuzitieren und aufzugreifen, zu modifizieren und zu allegorisieren: Narziss als exemplarische Warnung vor Eitelkeit und Selbstliebe, Verkörperung des sittlich gefährdeten Hofmannes, Erfinder der Malerei, Bild des Poeten, Modell literarischer Selbstbezüglichkeit oder, in der Moderne, als Paradigma von Individualgeschichte und vor allem von Selbsterkenntnis, Selbstbezogenheit und Selbstverfallenheit; Echo als Prinzip naturgeschichtlicher Wahrheit, als Modell einer paradoxen Koppelung von Verstummen und Wiederholungszwang<sup>10</sup> oder als Metapher für die Unterdrückung weiblicher Stimmen<sup>11</sup>; Narziss und Echo als Beispiele für die Torheit der Liebenden, für unerhörtes Liebesleid, ästhetisierte Todesreflexion oder jüngst auch: mediale Paradoxie.

So hat jede Zeit ihr eigenes Bild von Narcissus und Echo entworfen und vor dem Hintergrund der Tradition profiliert. Je neu werden die Elemente der Geschichte konfiguriert, je neu zeigt sich aber auch der Anspruch, die Geschichte nicht nur zu vergegenwärtigen, sondern auch zu deuten, neue Facetten eines Ursprungsmythos ans Licht zu bringen. Die jüngere Forschung lässt diese Facetten mit größerer Deutlichkeit hervortreten – indem sie das historische Momentum der Erzählung genauer zu bestimmen sucht. Diese erhält höhere Tiefenschärfe vor dem Hintergrund zeitgenössischer Modelle: der seit Platon geläufigen Verbindung von Eros, Spiegel und Selbsterkenntnis, dem von Lukrez entworfenen Modell der Sinnestäuschung oder der durch die Stimme geprägten römischen Anthropologie.<sup>12</sup> Ein möglicher Bezug ergibt sich auch zur antiken Praktik der Divination, bei der mit Hilfe eines in eine Wasserfläche starrenden, still verharrenden Mediums (meist ein Jüngling) ein magischer Kontakt zu den Toten hergestellt wurde.<sup>13</sup> Narzissens Selbsterkenntnis erscheint so als Medienkenntnis: als Einsicht in die ‹Unerreichbarkeit und Unberührbarkeit des im Bild Anwesenden›,<sup>14</sup> als stufenweise Erfahrung des Medialen als

<sup>8</sup> Zitiert (im Weiteren nur mit Stellenangaben) nach: Ovid, *Metamorphosen* (ed. von Albrecht). Die Übersetzungen sind gelegentlich im Sinne größerer Nähe zum Original leicht modifiziert.

<sup>9</sup> Vgl. die Anthologien von Texten und Bildern: Orlovsky/Orlovsky (1992); Renger (1999).

<sup>10</sup> Gehring (2006) 85–110.

<sup>11</sup> Lawrence (1991).

<sup>12</sup> Hardie (1988) 71–89; wieder in: Hardie (2002) 150–165; Bartsch (2006) bes. 84–96; Vogt-Spira (2002) 27–40.

<sup>13</sup> Nelson (2000) 363–389.

<sup>14</sup> Kruse (1999) 99–116; ausführlicher in Kruse (2003) 307–343.

Medialen: Zunächst ignoriert Narcissus das Dazwischen, dann anerkennt er es als Bild und beginnt zu wissen, dass man keinen «gemeinsamen Raum mit seinem Spiegelbild teilen» kann, schließlich ergibt er sich jener nur im Tod stillzustellenden Verstrickung, in der Zerstören und Wiederherstellen des Bildes, Auslieferung an die Erscheinung und Wissen um deren täuschenden Charakter untrennbar geworden sind.<sup>15</sup> Die neuere Forschung spricht von Ovids «Poetik der Illusion» oder seinem «Kino im Kopf».<sup>16</sup>

Will man in solchen Ansätzen mehr sehen als nur modische Lesarten, geprägt durch unsere eigene Medienkultur, wird es darauf ankommen, genaue Lektüre und historische Kontextualisierung zu verbinden. Die Geschichte besteht ja nicht nur aus einem solipsistischen Begegnungsszenario. Sie verschränkt auch in intrikater Weise zwei Figuren, und sie verknüpft gleichzeitig zwei sehr verschiedene Aspekte: die Pointierung einer fatalen Liebesverfehlung und die Inszenierung medialer Grundbedingungen. Entworfen werden Verhältnisse des Begehrens und der Wahrnehmung – wobei überdies visuelle und auditive Wahrnehmung so ineinander verwoben sind, dass sich ein feingesponnenes Netzwerk von Verbindungen und Trennungen, Begehren und Verfehlen, Identität und Differenz eröffnet. Sowohl die Monologe des Jünglings wie die sie durchdringenden Kommentare des Erzählers umkreisen das Problem einer Intensität, die ebenso faktisch wie phantasmatisch ist – und dabei auch beständig zwischen Inhalt und Sprache, Gegenstands- und Selbstreferenz kippt. Immer wieder wird die Aufmerksamkeit von der Handlung abgelenkt auf die Oberfläche, das Spiel der Klänge und Wörter, der Wiederholungen und Verschiebungen. Schon am Anfang spitzt Ovid die Spannung zwischen dem vielfachen Begehren, das sich auf Narcissus richtet, und der totalen Abweisung, mit der dieser darauf reagiert, durch zwei parallel konstruierte Verszeilen zu: *multi illum iuvenes, multae cupiere puellae – nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* (353/355). Im Ganzen oszilliert die Geschichte zwischen Ereignis und Reflexion, Erzählung und Kommentar, Welt und Sprache. Sie schafft semantische Vieldeutigkeiten und mediale Vielschichtigkeiten.<sup>17</sup> Sie kombiniert Elemente verschiedener – erotischer, naturgeschichtlicher, philosophischer – Diskurse, die zugleich poetisiert, mythologisiert und reflektiert werden. Die folgende Lektüre versucht beides im Blick zu behalten: die diskursiven Beziehungen und die innertextuellen Dynamiken – und ihre Berührungen auf dem Schnittfeld des Medialen.

### III

Im Kern der Geschichte steht die klassische Spannung zwischen Einheit und Zweiheit, die aber hier so zugespitzt ist, dass das Zweite gegenüber dem Ersten sowohl dessen Spiegel wie dessen Anderes ist. Gegen Ende seines langen Monologs stellt Narcissus fest: *nunc duo concordēs anima moriemur in una* («nun vergehen wir zwei miteinander in einer einzigen [oder: als eine einzige] Seele»; III, 473). Doch die Beiden, von denen er spricht, sind nicht Narcissus und Echo. Und auch die Einheit existiert nur als Phantasma. Sie verbindet nicht zwei verschiedene Entitäten. Sie erhält keine Fülle – und produziert doch eine solche. Ovid

<sup>15</sup> De Riedmatten (2008) 195–215, bes. 195–203 (Zitat 201).

<sup>16</sup> Hardie (2002); Fondermann (2008).

<sup>17</sup> Zum Beispiel werden lexikalisierte Metaphern des Hörens und Sehens (*videri*, «scheinen») neu mit Bedeutung aufgeladen.

benutzt das Wort *copia*, das ebenso die körperliche Nähe wie den verbalen Reichtum meinen kann: Die körperliche Nähe ist es, die von Narcissus verschmäht, Echo vorenthalten und dann auch Narcissus selbst nicht gewährt wird, der verbale Reichtum ist es, der im Text exzessiv ausgespielt wird. Zugleich gewinnt Ovid dem Phantasma der Einheit eine neue Dimension ab, indem er jenes problematische Dazwischen, das die Liebenden trennt, minimalisiert und gerade dadurch als Prinzip enthüllt: nicht ein «weites Meer, nicht ein Weg, nicht ein Gebirge, nicht Mauern mit versperrten Toren» (448f.) sind es, die, wie etwa in der römischen Liebeslegie von Ovids Zeitgenossen Propertius üblich (I,16–18), Narcissus von seinem begehrten Gegenüber trennen, sondern nur eine Winzigkeit, ein *minimum* (451), ein wenig Wasser, *exigua aqua*, durchlässig sogar, reflektierend und rezeptiv, je nach dem transparent oder opak und damit auch geeignet für Täuschungen, für Verwechslungen von Sein und Schein, wie sie die Zeit Ovids faszinierten. Lukrez hatte das ganze vierte Buch von *De rerum natura* den Bildern und Spiegelbildern, ihren Erscheinungen und Übertragungen, ihren Blendungen und Täuschungen gewidmet und seine Darlegungen auf dem Weg über eine Theorie des Gehörs und der übrigen Sinne schließlich auf eine Behandlung der Erregung, des Begehrens und der Liebe hingeführt.<sup>18</sup>

Die Faszination an derlei Phänomenen nutzt Ovid und lenkt sie zugleich um – auf die eigene Erzählung und auf deren eigene Art, Fragen aufzuwerfen: Wie sind die Vermittlungsformen von Begehren, Liebe, Wahrnehmung und Verwandlung der Natur selbst eingeschrieben? Wie können sie sowohl beobachtet wie begründet werden? Wie verhält sich das, was man von diesen Vermittlungsformen weiß, zu dem, was in und durch sie geschieht? Der Zusammenhang von Blick, Spiegel, Begehren und Selbsterkenntnis war grundgelegt in Platons *Phaidros*, auf den Ovid in seiner *Ars amatoria* Bezug nimmt. Im *Phaidros* beschreibt Sokrates die Gewinnung der Gegenliebe so:

Wie ein Wind oder ein Schall von glatten und starren Körpern abprallend wieder dahin, woher er kam, zurückgetrieben wird, so geht auch die Ausströmung der Schönheit wieder in den Schönen durch die Augen, wo der Weg in die Seele geht, zurück, und wenn sie dort angekommen, befeuchtet sie reichlich die dem Gefieder bestimmten Ausgänge, treibt so dessen Wachstum, und erfüllt auch des Geliebten Seele mit Liebe. Er liebt also, wen aber weiß er nicht, ja überhaupt nicht, was ihm begegnet, weiß er oder kann es sagen, sondern wie einer, der sich von einem anderen Augenschmerzen geholt, hat er keine Ursache anzugeben; denn daß er wie in einem Spiegel in dem Liebenden sich selbst beschaut, weiß er nicht. Und wenn nun jener gegenwärtig ist, so hat auch er gleichwie jener Befreiung von den Schmerzen, ist er aber abwesend, so schmachtet auch er wie nach ihm geschmachtet wird, mit der Liebe Schattenbilde, der Gegenliebe, behaftet. (255c-e)<sup>19</sup>

Liebe durch den Blick, Entzündung durch ein selbst feuerhaftes Auge, Abwesenheit, Unwissenheit, Schattenbildlichkeit, Echo und Spiegel – alle diese Elemente kehren bei Ovid wieder, doch bezogen nun auf die Dimensionen der Sinnestäuschung und des Selbstverlusts. Nicht um die philosophischen Bedingungen der Maxime *nosce te ipsum* geht es, sondern um deren erotische Abgründigkeiten.<sup>20</sup> Darüber hinaus werden die vorgegebenen Elemente Teil einer Naturgeschichte, deren Pointe darin liegt, dass nicht der Mensch aus der

<sup>18</sup> Vgl. Hardie (2002).

<sup>19</sup> Zur Stelle Bartsch (2006), 80–83.

<sup>20</sup> Teile der Forschung betrachten hinsichtlich der Frage der Selbsterkenntnis Ovids Geschichte als Umschrift von Sophokles' *Oidipous*; Gildenhard/Zissos (2000); Walde (2006).



Natur, sondern diese aus dem Menschen entsteht: hier also aus Narcissus die bekannte Blume.<sup>21</sup>

Vor allem aber gibt es gegenüber anderen Versionen der Narkissosgeschichte, die zur Zeit Ovids bekannt waren (erhalten ist die fragmentarische Version des Konon), zwei Aspekte, die der Erzählung einen ganz neuen Charakter verleihen.<sup>22</sup> Zum einen erhält diese einen Rahmen, gekoppelt an die in der griechischen Tradition fest etablierte Figur des blinden Sehers Tiresias. Er kennt aufgrund einer zeitweisen Verwandlung die Liebe aus der Perspektive beider Geschlechter und kann deshalb Jupiter in seiner Meinung, die Frau empfinde die größere Lust in der Liebe, bestätigen. Juno bestraft ihn dafür mit einem Verlust seines Augenlichts, Jupiter verleiht ihm im Gegenzug die Sehergabe. Eben sie ist es, die durch die Narcissusgeschichte bestätigt wird – wodurch zugleich diese selbst als Geschichte und zwar als sich erfüllende in den Blick tritt. «Die erste Probe» seiner wahr sagenden Stimme, d.h. seiner unfehlbaren Orakelsprüche, und die «erste Erfüllung seiner Weissagungen» (*prima fide vocisque ratae temptamina*) hätte, so heißt es eingangs, die Nymphe Liriope gemacht: die Mutter des Narcissus (III, 339–342). «Das Ereignis wurde bekannt», heißt es am Ende, «und schon hatte es dem Seher in Achaeas Städten den verdienten Ruhm eingetragen, und der Wahrsager hatte einen sehr großen Namen» (*Cognita res meritam vati per Achaidas urbes | attulerat famam, nomenque erat auguris ingens*; III, 511 f.).

Diese Rahmungen signalisieren: Wir werden zurückgeführt an den Ursprungsmoment einer prophetischen Macht der Rede. Und dieser Ursprungsmoment bereitet auch schon die spätere Ikonisierung der Geschichte im Hinblick auf Narcissus vor. Ovid bietet gleich eingangs eine konzentrierte thematische Formel des Geschehens. Gefragt, ob das Kind ein langes Leben haben werde, antwortet Tiresias: *si se non noverit* (348). Ein Satz von schillernder Uneindeutigkeit. Für prophetische Aussagen charakteristisch, legt er einen Sachverhalt offen und verschleiert ihn zugleich. Seine Pointe besteht darin, dass alle Bedeutungsnuancen in der Geschichte konvergieren: «wenn er sich nicht wahrnimmt», «wenn er sich nicht körperlich begegnet», «wenn er sich nicht erkennt» – all dies wäre auszuschließen, damit das Kind ein langes Leben hätte, und all dies tritt ein und macht die Fatalität der Geschichte aus: Narcissus sieht sich, begehrt den eigenen Körper als einen anderen und erkennt dies, ohne dagegen anzukommen.

Die Prophezeiung des Tiresias lenkt somit die Aufmerksamkeit auf die Spannung zwischen Prozess und Resultat, Kausalität und Finalität, Handlung und Text. Ihre Einlösung scheint zunächst aufgeschoben und vollzieht sich doch im gleichen Moment, in dem der Aufschub konstatiert wird. [*V*]ana diu visa est vox auguris heißt es von der Prophezeiung («lange blieb die Stimme des Sehers inhaltslos» – oder, nimmt man das metaphorische Moment auf, «ohne sichtbare Umsetzung»; 349). Damit ist nicht nur paradox vorausgesetzt, was erst geschehen wird, das Geschehen zeigt sich auch von vornherein als Koppelung von Sehen und Hören. Verbunden sind eine mächtige vox und ein ihr korrespondierender und sie konkretisierender visus, und diese Verbindung erweist sich schnell als intrikat: Der Blick auf die Schönheit von Narcissus weckt das Begehren, das von den Echoworten auf Narcissus zurückgeworfen und zugleich übertragen wird. Die Einlösung der Prophezeiung ist aber auch auf eine bestimmte Schwelle verlegt: das Alter an der Grenze von Knabe und Jüngling (*puer iuvenisque videri*; 352) und die Situation eines auf beide Geschlechter

<sup>21</sup> Vgl. Schmidt (1991).

<sup>22</sup> Vergleich mit Konon bei Manuwald (1975) 349–372.

bezogenen Begehrens (*multi illum iuvenes, multae cupiere puellae*; 353). In der Narcissusgeschichte bleibt damit ein Moment der Tiresiasgeschichte wirksam: die Frage nach einem geschlechterspezifischen Begehren. Sie wird aber durch die folgenden Ereignisse weniger beantwortet als verschoben: auf die grundsätzlichere Frage nach dem Verhältnis, der Verbindung, der Vermittlung zwischen dem Selbst und dem Anderen.

Das ist der zweite Akzent gegenüber der Tradition. Ovid hat durch Einführung der Echofigur der Narkissosgeschichte neue Sinnschichten verliehen.<sup>23</sup> Echo galt, wie es scheint, in der älteren Tradition häufig als Angebetete des Pan, der sich, von ihr verschmäht, rächte. Werden bei Lukrez die Echo-Orte, die Satyrn, Nymphen und der flötespielende Pan in einem Atemzug genannt (IV, 580–589), erscheint im späteren hellenistischen Roman von Longos, *Daphnis und Chloe*, Echo in einer kleinen Binnengeschichte als gebildetes und musikalisches Wesen, das Pan, «weil er ihr den Gesang beneidete und nicht zum Genuß ihrer Reize gelangt war», den mit Wahnsinn geschlagenen Schäfern und Ziegenhirten preisgibt: «Diese zerrissen sie, wie Hunde oder Wölfe, und zerstreuten die noch singenden Glieder über die ganze Erde. Und die Erde bedeckte, den Nymphen zuliebe, die sämtlichen Glieder, damit sie die Kraft des Gesanges bewahrten und nach dem Willen der Musen ihre Stimme erschallen ließen und alles nachahmten, wie vormals die Jungfrau: Götter, Menschen, Tonwerkzeuge und Tiere; auch selbst den flötenden Pan» (III, 23). Bei Ovid fällt die mythische Begründung für das physikalische Phänomen des Echos anders aus: Nicht die Zerstückelung des Körpers, sondern dessen Verschwinden wird zur Bedingung der Möglichkeit ubiquitärer Resonanz. Auch sind die Rollen vertauscht: nicht Echo, sondern Narcissus ist der Unnabbare. Zugleich aber sind die Erscheinungs- und Kommunikationsformen der Beiden ineinander verwoben.

Sichtbar gemacht und entfaltet wird die Fixierung auf das eigene Selbst nunmehr anhand einer Figur, die selbst schon einen spezifisch medialen Status besitzt. Echo ist eine Nymphe, die die Göttermutter Juno daran hindert, ihren untreuen Gemahl inflagranti beim Liebespiel mit Nymphen zu ertappen. Und sie verliebt sich in Narcissus, den Sohn der Wassernymphe Liriope, der schönsten Nymphe, der auch andere Wasser- und Bergnymphen dazu bringt, ihre Scheu vor Männern für einmal abzulegen, und der im Rahmen seiner Selbsterkenntnis auch seine Wirkung auf die Nymphen erkennt: «*amarunt me quoque nymphae*» («auch mich liebten ja die Nymphen»; 456). Die ganze Episode spielt also in der Welt der Nymphen. Diese aber sind Zwischenwesen in doppelter Weise: Sie stehen einerseits zwischen Göttern und Menschen, und so kann in Echo der Liebeskonflikt der höchsten «Etagé», derjenige zwischen Jupiter und Juno, fortwirken. Sie stehen andererseits, zumindest bei Ovid, zwischen figürlichen und naturhaften Erscheinungen (wie etwa Quellen). Wie die Sirenen, denen außer ihrem mädchenhaften Antlitz ebenfalls nur ihre (allerdings betörende) Stimme bleibt,<sup>24</sup> sind auch die Nymphen Figuren des Übergangs und des Dazwischen. An ihnen lässt sich besonders gut die Kontaktzone von Göttlichem und Menschlichem profilieren und das Verhältnis von Vermitteltheit und Unmittelbarkeit diskutieren. Lukrez hatte bei seiner Erklärung von Klang und Echo abwertend als Meinung von Ortsansässigen zitiert, echoreiche Plätze würden von Satyrn und Nymphen beherrscht (*De rerum natura*, IV 580). Ovid gibt umgekehrt für die Phänomene eine mythische Herleitung.

<sup>23</sup> Zur Verschränkung der Geschichten schon Dörrie (1967) 54–75; aus neuerer Zeit Vogt-Spira (2002); zur Rolle des Echos in der griechischen und römischen Kultur Bonadeo (2003).

<sup>24</sup> V, 562: *virginei vultus et vox humana remansit*; vgl. auch Weigel (2006) 16–39, hier 28 f.



Das Gegebene enthüllt sich nun als Produkt vielschichtig-tragischer Macht- und Liebeskämpfe, als Ergebnis einer Katastrophe an der Grenze von Natur und Kultur, die zugleich Natürliches begründet: Narcissus und Echo können die Grenzen zwischen ihren Körpern nicht überwinden und vergehen dadurch. Sie leben aber auch genau, indem sie ihre menschlichen Körper verlieren, fort: die eine als überall anzutreffendes Echo, der andere als Blume – jene Blume, die man in der Antike mit der Unterwelt in Verbindung brachte: In ihr leben «nicht nur die Liebe zum Wasser und die Haltung des über das Wasser gebeugten Knaben weiter, sie erinnert auch an seine Verführungskraft und daran, dass es diese, auf ihn selbst gewendet, war, die ihn ins Totenreich führte.»<sup>25</sup>

#### IV

Geht man von den beiden angedeuteten Akzentsetzungen aus, dem durch Tiresias gegebenen Rahmen und dem durch Echo repräsentierten Gegenüber, so deutet sich an, wo die Komplexität der Geschichte liegt: Die selbst schon in diffizile Vermittlungs- und Erkenntnismomente aufgefächerte Narcissus-Episode wird durch interne Spiegelungen und externe Bezüge narrativ potenziert – und paradoxiert, erscheint doch alles, was in dieser Geschichte passiert, schon in ihrem Anfang, in der Prophezeiung des Anfangs impliziert. Bevor ich aber zu diesem Rahmen zurückkehre, will ich versuchen, die internen Beziehungen, die zwischen Narcissus und Echo, zu verdeutlichen. Mit Echo verdoppeln sich die Erscheinungsformen von Narcissus' aussichtslosem Begehren. Sie repräsentiert einerseits die Vielen, die Narcissus begehren und aus deren Mitte, nach Echos Versteinerung, auch der Anstoß zur Rache kommt, den die Schicksalsgöttin vollzieht. Sie ist andererseits die Einzelne, deren Geschichte sich in die Narcissusgeschichte hineinschiebt und dieser entscheidende neue Wendungen gibt. Echo wird vorgestellt als Nymphe des Tons (*vocalis nymphe*, 357), doch eines eingeschränkten. Durch zu viele leere Worte Juno von der Überführung Jupiters abhaltend, wurde sie von dieser gestraft durch eine Einschränkung der *potestas linguae* (366) auf eine Verdopplung der letzten Laute und Worte. Ihr Recht ist von nun an nurmehr das des kurzen Gebrauchs (*brevissimus usus*, 367) der Stimme. Sie ist nicht zur totalen Stummheit verurteilt, sondern zu einer Verkürzung, die umso schmerzhafter ist, weil in allem, was sie sagen kann, der Entzug der vollständigen und selbstbestimmten Rede mitanwesend ist. Echo steht damit zwischen einer enteigneten und einer immerhin auf Gewohnheit und Dauer gestellten Potenz, zwischen Subjekt und Objekt.<sup>26</sup> Ja, sie verkörpert ein Dazwischen, das textlogisch genau auf Narcissus zugeschnitten scheint. An zentralen Stellen hat Ovid diese innere Verknüpfung von Narcissus und Echo besonders auf den Punkt gebracht: (1) bei der Begegnung der Beiden und (2) bei seiner Begegnung mit dem eigenen Selbst.

(1) die Begegnung von Narcissus und Echo. Narcissus, der durch seinen Anblick allgemeines Begehren weckt, begegnet Echo im Wald, «von der Schar seiner treuen Gefolgsleute entfernt» (*comitum seductus ab agmine fido*; 380). Er begegnet ihr also in genau jener Situation, für die Lukrez das Echo herangezogen hatte: «wenn wir das Gefolge, das streift durch die schattigen Berge, suchen und sie, die verstreut, mit lauter Stimme herbeiholen» (*palantis*

<sup>25</sup> Walde (2006) 95f.

<sup>26</sup> Loewenstein (1984) 48.

*comites cum montis inter opacos | quaerimus et magna dispersos voce ciemus; De rerum natura*, IV, 575 f.). Lukrez hatte Volksmeinung und wissenschaftliche Erkenntnis bezüglich der Eigenart des Echos gegeneinander gestellt. Ovid hingegen setzt auf eine zeitlich-historische Differenz: zwischen einem Noch, da Wesen wie Nymphen überall die Welt bevölkern, und einem Nicht-mehr, da an ihrer Stelle das Spiel der Natur zu beobachten ist. Dieses Dazwischen manifestiert sich als Übergang zwischen Figur und Phänomen: Echo hat noch einen Körper, aber schon keine Stimme mehr und wird auch ihren Körper bald verlieren.

Durch ihre Stimme bringt sie den Jüngling, der selbst ein Gejagter ist, dazu, auf seiner Jagd in der Wildnis innezuhalten: *alternae deceptus imagine vocis* («getroffen von dem Eindruck einer wechselnden Stimme»; 385). Wieder, wie bei der Prophezeiung des Tiresias, kommt die Nähe von Auditivem und Visuellem zur Geltung, hier von *imago* und *vox*. Ovid folgt damit den zeitgenössischen Modellen: So wie *imago* im römischen Kontext auch das Echo bezeichnen konnte, wurde umgekehrt *vox*, die Stimme als Phänomen gedacht, das nur aufgrund seiner Körperlichkeit und Materialität Worte, Klänge oder Geräusche an einen anderen Ort transportieren könne.<sup>27</sup> Eben dieser Transport galt aber auch als Einfall des Sinnverlusts, insofern, nach Lukrez, manche der nicht von einem Ohr (unmittelbar) aufgenommenen Töne von hartem Gelände zurückklingen und dabei zuweilen mit dem «Bild des Wortes» (*imagine verbi*; IV 571) täuschen würden. Das ist es, was Narcissus passiert: Er lässt sich von der Gestalt der Worte (oder auch den Bildern, die diese Worte auslösen) täuschen. Er zeigt sich der Nymphe, die wiederum, von ihren eigenen Worten entzückt (*verbis favet ipsa suis*; 388), sich verleiten lässt, aus der Sicherheit des Waldes herauszutreten. Damit ist die Paradoxie dieser Begegnung auf die Spitze getrieben: Narcissus verweilt genau dort, wo sich ein Anderes manifestiert, das, seine Worte wiederholend, eigentlich kein Anderes zu sein verspricht; Echo offenbart sich genau dort, wo ihre eigenen Worte jene Sehnsucht zu artikulieren scheinen, die auch die eines Anderen zu sein verspricht. Doch gerade in dem Moment, in dem die Wiederholungen zu herrschen scheinen, werden auch die durch sie hervorgebrachten Differenzen sichtbar: Echos Worte wiederholen die von Narcissus, verkürzen sie aber auch teilweise und verändern ihre Bedeutung: Wo er eine Frage stellt (*equis adest*, «ist jemand da»), konstatiert sie ein Faktum (*adest*, «er ist da»). Wo er lieber sterben möchte als ihr Verfügungsgewalt über Beide zuzugestehen (*ante ait emoriar, quam sit tibi copia nostri*; 391), erhofft sie sich genau eine solche (*sit tibi copia nostri*; 392).<sup>28</sup> Ihre Wiederholungen bringen Bedeutungsschattierungen zur Geltung: *huc coeamus* («hierher, treffen wir uns») kontextiert sie mit *coeamus* («vereinen wir uns»), worin nun auch der Sinn «sich paaren» aufscheint.

(2) die Begegnung von Narcissus mit dem eigenen Selbst. Sie ist eine, in der jene Alterität sich Raum verschafft, die zuvor abgewiesen worden war. Das signalisiert schon der prägnante Auftakt: Während er seinen Durst gelöscht habe, sei «ein anderer Durst» (*sitis altera*; 415) in ihm erwacht. Die Selbstverdopplung geht mit einer semantischen Verdopplung einher. Und sie konstituiert im Folgenden zumindest sprachlich eine Pluralität, die, der Logik der Liebe gemäß, zum Problem wird: Im Umfeld des berühmten Satzes *iste ego sum* (463) spricht Narcissus in einem Plural, der sich nur durch den Tod wieder in einen Singular verwandeln lässt (*nostras, nostro, abamus, moriemur*). Echo wiederum ist, obschon versteinert und in reine Stimme verwandelt, in diesen Szenen, in denen Narcissus sich

<sup>27</sup> Göttert (1998), bes. Kap. II.

<sup>28</sup> Dazu Walde (2006) 91, die in den Wortspielen ein lachenauslösendes Moment sieht.

selbst begegnet, nicht präsent – und ist es indirekt doch. Um die Flucht des Narcissus vor der Begehrenden ging es zunächst, nun macht er selbst die Erfahrung, dass das Begehrte zu fliehen scheint. Von den Armen (*braccia*) Echos war die Rede, die sich um den ersehnten Hals schlingen wollten. Von den Armen (*braccia*) Narcissus' ist nun mehrfach die Rede, die das Spiegelbild umfassen wollen, sich aber auch zu den ringsum stehenden Wäldern ausstrecken – aus denen zuvor Echo ihm entgegentrat. Auf diese Weise steht die Selbstbegegnung des Jünglings vor dem Hintergrund der Begegnung mit der Nymphe. Zugleich zeigt sich: Diese Selbstbegegnung, so sehr sie an Blick, Spiegel und Bild gebunden ist, findet doch nicht rein im Medium des Visuellen statt. Sie ist vielmehr begleitet von ständigen Verweisen auf das Wort oder von Überblendungen zwischen Wort und Bild. Vor dem Zusammentreffen mit Echo hieß es, Narcissus sei «von dem Eindruck einer anderen Stimme getrogen» worden (*alternae deceptus imagine vocis*). Nun heißt es, da er das erste Mal aus der Quelle trinkt und auf das Bild im Wasser trifft, er sei «vom Schein des gesehenen Bildes bezaubert» worden (*visae conreptus imagine formae*; 416).

Die Selbsterkenntnis ereignet sich dann genau an der Stelle, an der er sich Rechenschaft darüber ablegt, dass das Gegenüber, so sehr es auch die eigenen Gesten «erwidert», doch defizient ist: «soviel mir auch die Bewegung des reizenden Mundes verrät, gibst du Worte zurück, dringen sie nicht an meine/unsere Ohren» (*quantum motu formosi oris, | verba refers aures non pervenientia nostra*; 461 f.). Genau an der Stelle, an der in der Sprache ein Wir auftaucht, ist das Ausbleiben der Töne entscheidend für die Einsicht, dass die *forma*, die der Jüngling begehrt, nur *simulacrum* und *umbra* der eigenen Gestalt ist. Das Stichwort *refers* verweist aber auch auf jene, die zuvor Narzissens Worte wiedergegeben hatte: Echo. Sie ist abwesend und anwesend zugleich: abwesend als Stimme und Körper, anwesend aber als Prinzip von Andersheit, als das ausgeschlossene Eingeschlossene von Narcissus' auto- und tautologischer Verstrickung. Das Fatale dieser Verstrickung liegt darin, dass jeder Versuch, sie zu lösen, sie nur verstärkt: Die Einsicht, im Wasser sich selbst gespiegelt zu sehen, eröffnet gerade keinen Ausweg. Sie erscheint vielmehr als weiteres entscheidendes Glied der Kette, in der Narcissus gefangen ist.

Echo bietet, von Narcissus her gesehen, ein Pendant zu dessen Selbstbespiegelung: hier Töne, die nichts Neues übermitteln, sondern nur das schon Artikulierte wiederholen, dort Bilder, die keinen Anderen repräsentieren, sondern nur die eigene Gestalt. Echo und Spiegel – sie sind als Medien des Selbst ebenso vielversprechend wie problematisch. Sie vervielfältigen, ohne tatsächlich ein Anderes hervorzubringen. Sie bewahren mimetisch Information, verhindern aber, indem sie diese auf das Selbst zurückwerfen, Kommunikation. Sie machen sichtbar, inwiefern Medialität nicht einfach eine Übermittlung von A nach B darstellt, sondern auch eine Beziehung zwischen A und B, mit Aspekten von Rückkopplung und Selbstrekurrenz. Der Spiegel ist, wie Foucault ausgeführt hat, Ort und Nicht-Ort zugleich: Er existiert als konkreter, als Teil des Raumes, dem auch das Subjekt angehört, als Objekt, das sich berühren und benutzen lässt, das eine Rückseite hat. Er ist andererseits eine Form des Imaginären: Er macht das Subjekt zum Objekt, er zeigt es so, wie es sich nicht selbst sehen kann, an einer Stelle, an der es nicht ist, und in einer Entfernung, die nicht der Entfernung zwischen Spiegel und Gespiegeltem entspricht.<sup>29</sup> Im Sinne der lukrezischen Atomlehre sind beide, Spiegel wie Echo, Mittel körperlicher Wahrnehmungs- und Übertragungsphänomene. Zwischen der Person und dem Bild werden verschiedene Men-

<sup>29</sup> Foucault (1992) 34–46, hier 39.

gen Luft hin- und hergetrieben (*De rerum natura*, IV, 269ff.). Zwischen dem Körper des Artikulierenden und dem Ohr des Hörenden bewegen sich die Laute und Wörter als gestaltbare Formen, die empfunden werden (IV, 560). Und beides kann sich weiter vervielfältigen: Zwischen Spiegeln können mehrere Bilder, zwischen Hügeln mehrere Echos hin- und hergegeben werden (IV, 327.577). Und doch ist das Echo nicht einfach ein Analogon zum Spiegel(bild). Es existiert nur an spezifischen Orten und hat keine Dauer. Es vermittelt auch nicht wie das Spiegelbild zwischen A und A, sondern zwischen einem X (einer potentiell unendlichen Menge von Tonquellen und Tönen) und einem Y (einer potentiell unendlichen Menge von Rezipienten).

Das asymmetrische Verhältnis zwischen Widerhall und Spiegelbild wird in der Geschichte von Narcissus und Echo zu einem chiasmatischen: Möglich ist nur eine punktuelle Annäherung im Raum, aber keine Berührung und schon gar keine Vereinigung.<sup>30</sup> In seinen *Fasti* lässt Ovid eine ihrerseits verwandelte Nymphe, von Chloris zu Flora geworden, Narcissus als den Unglücklichen ansprechen, der Nicht-Anderer und Anderer zugleich war (*quod non alter et alter eras*; V, 226). In diesem Sinne wäre zu sagen: Echo ist für Narcissus die Andere, die selbst der Möglichkeit von verbaler Andersheit, dann überhaupt von körperlicher Wesenheit beraubt ist und gerade dadurch eine Paradoxie erzeugen kann: die Paradoxie gleichzeitiger Identität und Alterität. In diesem Sinne erweisen sich Narcissus und Echo als sowohl analoge wie komplementäre wie kontrastive Figuren. Analog: Beide gehen an ihrer Liebe zugrunde, verlieren ihre Körper und verwandeln sich in Phänomene der Natur. Komplementär: In ihnen treffen die Medien der Luft und des Wassers aufeinander, kommen visuelle und auditive Wahrnehmung zusammen. Kontrastiv: Die Dauer, die beiden zuteil wird, ist eine sehr unterschiedliche. Während die Nymphe Echo zum Phänomen des Echos wird, wird der Nymphensohn Narcissus nicht zum Spiegel, er bleibt sogar noch im Jenseits dem Blick in den Spiegel ausgeliefert. Am Ende nämlich heißt es, die Najaden, die Dryaden und Echo würden ihre Trauer artikulieren, Narcissus hingegen sich immer noch selbst betrachten – nun in der stygischen Flut der Unterwelt.

An diesem Ende aber treffen Narcissus und Echo doch noch zusammen – in der Sprache. Der drohenden Umarmung hatte Narcissus gerade noch sich entzogen (*manus complexibus aufer*; 390), aber immerhin sich hinreißen lassen, ein Du und ein Wir im gleichen Satz, wenn auch negierend, zu verschränken (*sit tibi copia nostri*; 391) – das war Echos Untergang gewesen. Nun kommt sie, die zuvor, wie gesagt, bei Narzissens Selbstbegegnung nicht direkt präsent war, kurz, bevor der von ihr geliebte Körper dahinzuschwinden droht, wieder ins Spiel. Mitleidend gibt sie das «Wehe» und die Klagelaute zurück – und ist doch schon kaum mehr vorhanden: *totidemque remisit | verba locus* (500f.). Der Ort, der Wald ist es, der die Wörter zurückgibt. Das Echo erscheint schon als Phänomen, aber auch noch als Figurenstimme: *dictoque vale* «vale» *inquit et Echo* (501). Narzissens «Lebe wohl» wiederholt Echo, und für einen Moment kommen beide, Ursprungslaut und Echo, was vorher nie der Fall war, direkt nebeneinander zu stehen: *vale vale* – das Maximum an Identität und Nähe, das eine Sprache der Zweierheit zu bieten vermag.

<sup>30</sup> Vgl. Ringleben (2004) hier 375 [27]: «Echo liebt wirklich einen Anderen, kann aber von sich aus nicht zu ihm gelangen. Narziß hingegen meint (zunächst), einen wirklichen Anderen zu lieben, kann ihn aber deswegen nicht erreichen, weil er selbst (auch) dieser Andere ist. So bleiben beide in ihrer Liebe letztlich allein mit sich, aber aus spezifisch verschiedenen Gründen: Echo, weil sie jeden Andern nur an ihn selber zurückverweist; Narziß, weil er bei dem Andern faktisch nur bei sich selbst ist.»

## V

Das *vale* ist das letzte explizite Wort der Figuren im Text. Es ist Ausdruck der *ultima vox* des sich im gewohnten Wasser Betrachtenden (499). Und diese *ultima vox* ruft nun noch einmal jene *vox auguris* auf, von der die Geschichte ihren Ausgang nahm: Im letzten Wort des für alles andere als sich selbst blinden Liebenden erfüllt sich auch das Wort des blinden Sehers. Seine Blindheit aber ist an dieser Stelle nicht mehr einfach die des Anfangs. Sie erscheint nicht mehr nur als Voraussetzung zu innerer Schau und schicksalshafter Rede. Sie erweist sich auch als Schutz vor jener Naturmacht, deren Geburt sich unmittelbar vor der Narcissusgeschichte andeutete und deren Auftritt in der folgenden Geschichte sich ereignet: der dionysischen oder bacchischen. «Während dies auf Erden nach dem Willen des Schicksals geschah und die Wiege des zweimal geborenen Bacchus in sicherer Hut war» (317f.), so hob die Tiresiasgeschichte an. Und sie setzt sich nun fort, indem Tiresias auf Pentheus reagiert, der seine prophetischen Worte verachtet. Er antwortet mit einer weiteren Prophezeiung, die weit drastischeren Charakter hat als das *si se non noverit* der Narcissus-Geschichte: Pentheus könnte sich glücklich schätzen, wenn auch ihm das Augenlicht genommen würde, «so daß du die Mysterien des Bacchus nicht sehen könntest! Denn der Tag wird kommen – und ich ahne, daß er nicht fern ist –, an dem ein neuer Gott, Bacchus, Semeles Sohn, hier erscheinen wird. Wenn du ihn nicht für würdig hältst, von dir durch Tempel geehrt zu werden, wirst du, zerfleischt und verstreut, an tausend Stellen den Wald mit deinem Blut besudeln [...]. Beklagen wirst du noch, daß ich in all meiner Blindheit nur allzu viel gesehen habe».<sup>31</sup>

Diese Weiterführung versetzt die Narcissusgeschichte an die Schwelle zwischen zwei Zeiten: einer, in der die alten Götter in einem überschaubaren Gefüge aus Bildern, Tönen und Verwandlungen herrschten, und einer, in der die Natur von den Horden der Bacchantinnen, von Ekstase, Wahnsinn, Raserei aufgewühlt ist.<sup>32</sup> Die Bacchantinnen bringen hervor, was Echo nicht mehr zu erzeugen vermag: selbstbestimmte Klänge. Der Ort der Mysterienfeier, der Cithaeron, «erklänge» (*sonabat*, nicht *resonabat*), so heißt es in der Pentheusgeschichte, «von Gesängen und den hellen Stimmen der Bacchantinnen» (*cantibus et clara bacchantum voce*; 703). Sie verkörpern einen neuen Gott, ein neues Regime, eine neue Welt, in der man sich nicht verwandelt aus unerfüllter Liebe, sondern aus verweigertem Glauben an Bacchus. Die Minastöchter müssen dies erleben: «Sie versuchen zu sprechen, doch stoßen sie nur einen ganz schwachen Ton aus, der ihrer kleinen Gestalt entspricht, klagen leise zirpend, [...] fliegen bei Nacht aus und sind nach dem späten Abend benannt».<sup>33</sup>

Noch einmal eine Spiegelung also der Echogeschichte, die aber auch noch einmal zeigt, wie weit Ovid über das hinausgeht, was Lukrez zu den Täuschungen von Tönen und Bildern ausgeführt hatte. Nicht nur verwandelt er die Prinzipienlehre in ein Erzählgebilde. Er lässt dieses Gebilde oszillieren zwischen Natur und Kunst, Mythos und Reflexion, Erken-

<sup>31</sup> III, 519–525: *namque dies aderit, quam non procul auguror esse, | qua novus huc veniat, proles Semeleia, Liber; | quem nisi templorum fueris dignatus honore, | mille lacer spargere locis et sanguine silvas | foedabis [...] meque sub his tenebris nimium vidisse quereris.*

<sup>32</sup> Das Bild des «jungen Gottes» Dionysus entspricht nicht den historischen Gegebenheiten, denen gemäß Dionysus im griechischen Raum zu den ältesten namentlich bezeugten Göttern gehört; vgl. Schlesier (1997) 651–664.

<sup>33</sup> IV, 412–415: *conataeque loqui minimam et pro corpore vocem | emittunt peraguntque leves stridore querellas | tectaque, non silvas celebrunt lucemque perosae | nocte volant seroque tenent a vespere nomen.*



nen und Verfehlen, medialer Verbindung und Trennung. Wort und Blick können keine Kommunikation mit einem ›Außen‹ herstellen. Sie können aber die Kommunikation im ›Innen‹ in ihren Dimensionen und Grenzen zeigen. Fatale Selbstbezüglichkeit und mediale Reflexivität gehen dabei Hand in Hand. Leere und Fülle des Redens, Macht und Ohnmacht der Wörter, Wiederholung und Differenz – sie werden mit der Einführung der Echofigur thematisch: *resonabilis Echo* lautet die erste Nennung, und Verben mit *re*-Präfix charakterisieren Echos Handeln auch im Weiteren (*reportare, remittere, referre, reddere*). Sie bringen den Wiederholungszwang der Figuren auf den Punkt. Sie verkörpern aber auch die zahlreichen ›Echoeffekte‹ und ›Spiegelphänomene‹ des Textes.<sup>34</sup> Mit Echo ergibt sich eine Vervielfältigung des Sinns. Mit ihr drängt sich die Textur der Geschichte in den Vordergrund. Wiederholungen auf verschiedenen Ebenen machen paradigmatische Beziehungen sichtbar und rücken die Bedingungen von Reden und Zeigen in den Blick. Es sind dies auch die Bedingungen eines spezifischen Umgangs mit der Tradition, die – metaphorisch gesprochen – zugleich widerhallt und übertönt wird, zugleich ergriffen und reflektiert wird.

Das lässt sich auch an den Formen des Bildlichen verfolgen. Ovid entwirft Paradigmen der bildlichen Repräsentation des schönen Körpers, Paradigmen der Stillstellung und der Dynamisierung: Sich selbst betrachtet Narcissus zunächst, »gebannt wie ein aus parischem Marmor gefertigtes Bild« (*ut e Pario formatum marmore signum*; 419). Doch dieses Bild schwankt nicht nur zwischen Körper und Fläche. Es entzieht sich auch selbst immer wieder: Die Tränen trüben das Spiegelbild im Wasser. Gegen Ende dann schlägt Narcissus seine Brust mit marmornen Händen – was der Erzähler mit dem Bild eines zweifarbigen Apfels oder einer gesprenkelten, noch unreifen Traube vergleicht.<sup>35</sup> Im gleichen Moment, in dem der Lebende schon fast in (toter) Form erstarrt scheint, scheint er auch noch vor der Schwelle zur eigentlichen Blüte des Lebens zu stehen: Tod und Leben werden enggeführt und zwar anhand der Kippfigur des sowohl unbeweglichen wie beweglichen, des faktischen wie des phantasmatischen ›Bildes‹. Wahn ist es, für Körper zu halten, was tatsächlich nur Schatten (*umbra*) ist, aber Wahn ist es auch, was die eindringlichsten Erscheinungsformen zu erzeugen vermag: ein Bild mit Augen, die zwei Sternen gleichen, Haar, das einem Apollo und einem Bacchus würdig wäre – eine erhabene Erscheinung: Sie nährt die Hoffnung, sich mit dem Göttlichen zu vereinen, und unterstreicht zugleich die Verblendung, die diese Hoffnung begründet.

Leitmotiv des Textes ist denn auch der sich entziehende, nicht zu erreichende oder zu bewahrende Körper: Am Anfang hat Echo noch einen Körper, am Ende Narcissus ebenso wie sie keinen mehr. Doch vermögen die Trauernden anstelle des Körpers (*pro corpore*) die Blume zu finden – *inveniunt* ist der Begriff, den Ovid hier verwendet, jener Begriff, der auch in der Rhetorik eine zentrale Rolle spielt. Und das ist wohl auch die Verheißung des Textes: für den Körper etwas zu setzen, das im raffinierten Hin und Her zwischen den Ebenen, zwischen Sehen, Hören und Sprechen liebende Körper nicht einfach sterben lässt, sondern verwandelt – in einerseits poetischen ›Stoff‹ (Blumen und Blätter), andererseits literarischen Resonanzraum (Echo).

<sup>34</sup> Sie manifestieren sich z. B. auch in den Ausdrücken des ersehnten Berührens (355: *tetigere*, 394: *protegit*, 409: *contigerant*, 478: *tangere*).

<sup>35</sup> III, 481–485: *nudaque marmoreis percussit pectora palmis. | pectora traxerunt roseum percussa ruborem, | non aliter quam poma solent, quae candida parte, | parte rubent, aut ut variis solet uva racemis | ducere purpureum nondum matura colorem.*



## VI

Wie sehr die beschriebene sorgsame Balance thematischer und medialer Perspektiven gerade im Rahmen der römischen Anthropologie und Mediologie ihren Ort hat, mag man daran ablesen, dass die Rezipienten sich längere Zeit wenig dafür interessiert haben.<sup>36</sup> Seit der Spätantike dominierte eine moralisch-allegorisierende Lesart. Schon Plotin zitierte die Geschichte als Beispiel für die Hingabe an Bilder, Schatten, Spuren statt an das, «von dem sie Bilder sind». Wer sich auf äußere Schönheit konzentrierte, werde einst «zwar nicht leiblich, aber geistig in dunklen Tiefen, die dem Geist zuwider sind, blind im Hades leben» und lebe schon jetzt «nur mit Schatten zusammen».<sup>37</sup> In der gleichen neuplatonischen Tradition greift noch Marsilio Ficino das klassische Muster auf: Er setzt den Jüngling mit der Seele des unbesonnenen und unerfahrenen Menschen gleich, die «die Schönheit in dem gebrechlichen Körper» bestaunt, «obwohl diese nur das Schattenbild der Seele ist. Seine eigene Gestalt läßt er im Stich und kann doch den Schatten nie ergreifen: indem die Seele dem Körper nachgeht, gibt sie sich selbst auf und findet doch durch die Gemeinschaft mit dem Körper keine Befriedigung».<sup>38</sup>

Die zwischen diesen beiden Belegen liegende, seit der Ovid-Renaissance des 12. Jahrhunderts zu verfolgende Rezeptionsgeschichte ist ebenfalls durch eine allegorisierende Lesart der Erzählung geprägt. Narziss erscheint als Exempel für schädliche Selbstliebe und Hochmut, Eitelkeit und Vergänglichkeit. Echo wird teils als *bona fama*, teils als verwerfliche Schwatzhaftigkeit gedeutet. Literarische Anverwandlungen verzichten häufig auf die Echofigur, machen aber das Potenzial der Geschichte für den höfischen Liebesdiskurs fruchtbar. Der Spiegel wird zur Verkörperung der höfischen Dame, deren Unerreichbarkeit den Dichter an den Rande des Wahnsinns treibt (Bertrand de Ventadorn). Oder er dient als Mittel, einen Reflexionsprozess in Gang zu setzen, in dem der Jüngling zunächst eine Nymphe im Wasserbild vermutet, dann sich selbst erkennt und schließlich an die höfische Dame erinnert, die seine Liebe begehrt hatte und von ihm abgewiesen worden war; mit ihr trifft er am Ende, selbst der Stimme verlustig gegangen, zusammen und stirbt einen gemeinsamen Liebestod (*Conte de Narcisse*).<sup>39</sup> Die ovidische Konstellation dient damit als Hintergrund für neue, die Muster umbesetzende Geschichten unglücklicher oder gefährlicher Liebe. Im *Roman de la rose* von Guillaume de Lorris ist das Narziss-Geschehen einerseits historisiert: Eine Inschrift auf einem Brunnen im Garten der Liebe weist den Ort als denjenigen des Todes von Narcissus aus. Andererseits ist es universalisiert: Amant trifft beim Blick in den Brunnen nicht Reflektion, sondern Transparenz. Auf dem Grund des Wassers sieht er zwei wunderbare Kristalle. Von der Sonne beschienen, bringen sie über hundert Farben zum Erscheinen. Von verschiedenen Seiten betrachtet, machen sie den ganzen Garten mit allen Details sichtbar. Ein optisches Wunder, das zugleich die Liebe in den Rang einer kosmologischen Macht erhebt.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Überblick über die Rezeption: Vinge (1967); Hadorn (1984); Knoespel (1985); Spaas/Selous (2000); Renger (2002); Felten/Nelting (2003).

<sup>37</sup> Plotin, *Enneade* I 7, 38; vgl. Hadot (1976) 81–108; Kristeva (1983) 101–117.

<sup>38</sup> Ficino, *Über die Liebe* (ed. Blum) 286f.: *Sed eius umbram in aqua prosequitur et amplecti conatur, id est, pulchritudinem in fragili corpore et instar aque fluenti, que ipsius animi umbra est, ammiratur. Suam quidem figuram deserit. Umbram nunquam assequitur. Quoniam animus corpus sectando se negligit et usu corporis non impletur.*

<sup>39</sup> Vgl. Vinge (1967) 58–66.

<sup>40</sup> Blumenfeld-Kosinski (1997).

In der frühen Neuzeit kommt es neben vielfachen Übersetzungen, Bearbeitungen und Dramatisierungen auch zu einer eigentlichen Wiederentdeckung der Echofigur – im Kontext nicht zuletzt eines neuen wissenschaftlichen Interesses am Phänomen des Schalls und der Stimme und einer neuen Faszination an literarischen und musikalischen Echoeffekten.<sup>41</sup> Während Narziss nach wie vor als Chiffre für eine Deformation des Selbst (z. B. am Hof) gilt, erscheint Echo nun geradezu als Widerspiegelung des göttlichen Atems, ihre Stimme als himmlische Prophetie, in der sich die göttliche Stimme artikuliert, oder als reinste Form philosophischer Rede.<sup>42</sup> Zwar gibt es kühne Gegenentwürfe wie das Mysterienspiel von Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, in dem Satan in Gestalt Echos auftritt und Narziss Christus verkörpert, der an übermäßiger Selbstliebe stirbt und am Ende, während die Welt zugrunde geht, am Thron des Vaters zur makellos weißen Blume der Eucharistie wird.<sup>43</sup> Doch häufiger dominiert nun die positive Sichtweise. In Ben Jonsons *Cynthia's Revels* gibt ein nach 3000 Jahren immer noch über ihr Schicksal betrübter Jupiter Echo für kurze Zeit Gestalt und Stimme zurück, damit sie ihr Leid artikulieren kann.<sup>44</sup> In Miltons *Paradise Lost* ist es Echo, die im Wasserspiegel sich selbst sieht, aber sich nicht darin verliert, sondern der Stimme folgt, die sie auf den führt, von dem sie selbst Abbild ist: Adam.

In der Kunst wird die ovidische Konstellation zur Möglichkeit medialer Selbstreflexion. Nicolas Poussin re-präsentiert den Mythos, indem er ihn einerseits auf den Paragone von Malerei und Skulptur, andererseits auf den von Malerei und Poesie bezieht. Eng ist der Anschluss an den Text Ovids, doch kein sich spiegelnder Narziss erscheint, vielmehr der Moment der Metamorphose von Narziss wie Echo, beide an einem Schauplatz, in einem Bild vereint. Poussin greift Bildentwürfe von Tizian und Michelangelo auf, markiert zugleich aber den Gegensatz zu den skulpturalen Vorlagen, indem er die Malerei als das enthüllt, das «im Inkarnat den Schein des Lebens als etwas Entfliehendes zu zeigen vermag», als «die Kunst, die einen Vorgang, eine Verwandlung, zu zeigen fähig ist.»<sup>45</sup> Ebenso wendet er sich aber gegen die zeitgenössische Ansicht, die Spiegelung der Stimme sei nur in der Poesie, nicht in der Malerei darstellbar, indem er die akustische Wiederholung des Echos zur optischen der Figur macht: Die Verwandlung Echos tritt in eine Spiegelbeziehung zur Verwandlung von Narziss.<sup>46</sup>

Das Pendant zu dieser Anverwandlung, nun wieder im Modus des Literarischen, bietet Friedrich Schlegel in seinem fragmentarischen Roman *Lucinde* (1799). Er setzt konsequent auf die Bedeutung der Reflexion für einerseits die «Metamorphosen des liebenden Gemüts» (79), andererseits die Macht poetischer Universalität. Die Geschichte wird Teil des Spiels mit dem Begehren und seiner Repräsentation, des leichtfüßigen Umgangs mit allerlei Monumenten des klassischen bildlichen und literarischen Kanons: Für Julius gehört der «Jüngling, der mit geheimer Lust sein Ebenbild im Wasser anschaut» ebenso wie badende Mädchen oder die Madonna mit Kind zu jenen malerischen Gegenständen, in denen «eine gewisse stille Anmut, ein tiefer Ausdruck von ruhigem heiterm Dasein und von Genuß dieses Daseins» vereint scheinen: «beseelte Pflanzen in der gottähnlichen Gestalt des Men-

<sup>41</sup> Vgl. Loewenstein (1984); Hollander (1984); Ingen (2002); Wald (2008) 51–70.

<sup>42</sup> Bloom (2001) 129–154, hier 144f.

<sup>43</sup> Auszüge bei Orłowsky/Orłowsky (1992) 298–306.

<sup>44</sup> Digangi (2001) 94–110.

<sup>45</sup> Bättschmann (1979) 31–47, hier 38.

<sup>46</sup> Ebd., 39.

schen».<sup>47</sup> Narziss verliert an Tragik und gewinnt an poetischer Kraft. Seine Existenz wird aufgerufen, aber nicht aufgegriffen. Es dominiert der Modus des Als-ob. In einer ›Idylle über den Müßiggang‹ sieht sich das Subjekt in mythischer Übergeschlechtlichkeit «wie ein nachdenkliches Mädchen in einer gedankenlosen Romanze am Bach» sitzen, «als sollte sich ein Narcissus in der klaren Fläche bespiegeln und in schönem Egoismus berauschen». Doch die Übertragung wird blockiert: «Auch mich hätte sie [die Fläche] locken können, mich immer tiefer in die innere Perspektive meines Geistes zu verlieren, wenn nicht meine Natur so uneigennützig und so praktisch wäre, daß sogar meine Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt ist.» Statt sich an die «kindlich rührenden Elegieen», die «bunten Märchen», die «schöne Lüge» zu verlieren, genießt das Ich den unendlichen Reichtum der Reflexion, das Wechselspiel von Begierde und Einbildungskraft, die, als «unwiderstehliche Sirenen in meiner eigenen Brust, meine Sinne bezauberten» (32).

Ovids Geschichte ist für Schlegel Referenztext und Differenzfolie gleichermaßen. Unter dem Kapiteltitel ›Metamorphosen‹ greift er sie schließlich sogar direkt auf und konzentriert sie auf zwei Phasen (79f.). Zunächst die akustische Phase: Der Übergang des kindlichen Geistes aus der Innenwelt in die Außenwelt vollzieht sich so, dass «der Reiz des äußern Lebens, durch ein innres Echo vervielfältigt und verstärkt, sein ganzes Wesen überall» durchdringt. Er weckt zugleich eine Sehnsucht, die unerfüllt bleibt. «Die wunderbare Stimme, die ihn weckte, [...] tönt nun statt der Antwort von den äußern Gegenständen zurück»; überall vernimmt er «nur den Nachhall seiner eignen Sehnsucht». Sodann die optische Phase: Die Wahrnehmung der Welt erweist sich als eine, die selbst nur aus Widerschein besteht – im Wasser «die eigne Gestalt des in sich selbst versunkenen Betrachters». Keine Gegenliebe findend lässt sich der Mensch «durch den Zauber der Anschauung locken und täuschen, seinen Schatten zu lieben. Dann ist der Augenblick der Anmut gekommen, die Seele bildet ihre Hülle noch einmal, und atmet den letzten Hauch der Vollendung durch die Gestalt. Der Geist verliert sich in seiner klaren Tiefe und findet sich wie Narcissus als Blume wieder.»

Die Geschichte von Narziss und Echo schwebt zwischen Innerem und Äußerem, Traum und Wirklichkeit, Geheimnis des Daseins und Täuschung der Anschauung. Doch unverkennbar markiert sie eine Grenze: Höher als die Anmut und die Schönheit wird die Liebe und insbesondere die Gegenliebe eingestuft. Sowohl emotional wie medial liefern die Phänomene des auf das Selbst bezogenen Widerhalls und Widerscheins zwar das Modell für eine unendlich potenzierte Reflexivität. Doch zeigt sich an ihnen zugleich, was diesem Modell fehlt: eine Lebendigkeit, die Kunst in Leben zu verwandeln oder die Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen vermag. Sie findet Schlegel in einer anderen Geschichte Ovids: der von Pygmalion, in der «der Geist das Spiel und die Gesetze der Willkür und des Lebens» schaut: «Das Werk des Pygmalion bewegt sich, und den überraschten Künstler ergreift ein freudiger Schauer im Bewußtsein eigener Unsterblichkeit» (81). Die ›narzisstische‹ Medialität ist demgegenüber ambivalenter: Mit der Verheißung, die mediale Selbstkonstitution auf den Punkt zu bringen, geht die Gefährdung einher, im Selbstbezug zu verharren und den Weltbezug zu verlieren. Die ästhetische Moderne wird an diese Ambivalenz anschließen.

<sup>47</sup> Schlegel, Lucinde (ed. Polheim) 75.

*Literaturverzeichnis*

- BARTSCH, SHADI (2006), *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago/London.
- BÄTSCHMANN, OSKAR (1979), Poussins Narziss und Echo im Louvre: Die Konstruktion von Thematik und Darstellung aus den Quellen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, 31–47.
- BLOOM, GINA (2001), Localizing Disembodied Voice in Sandy's 'Narcissus and Echo', in: Goran V. Stanivukovic, Hrsg., *Ovid and the Renaissance Body*, Toronto/Buffalo/London, 129–154.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, RENATE (1997), *Reading Myth. Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*, Stanford.
- BONADEO, ALESSIO (2003): *Mito e natura allo specchio. L'eco nell pensiero greco e latina*, Pisa.
- DIGANGI, MARIO (2001), 'Male Deformities': Narcissus and the Reformation of Courtly Manners in Cynthia's Revels, in: Goran V. Stanivukovic, Hrsg., *Ovid and the Renaissance Body*, Toronto/Buffalo/London, 94–110.
- DÖRRIE, HEINRICH (1967), Echo und Narcissus. Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst, in: *Der Altsprachliche Unterricht* 10/1, 54–75.
- FELTEN, HANS/NELTING, DAVID (2003), Hrsg., ... se vi rimembra di Narcisso ... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen, Frankfurt a. M. (Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen 49).
- FICINO, MARSILIO (1984), *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, hrsg. und eingeleitet von Paul Richard Blum, übersetzt von Karl Paul Hasse, Lat.-dt., Hamburg (Philosophische Bibliothek 368).
- FONDERMANN, PHILIPP (2008), *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den 'Metamorphosen' Ovids*, Göttingen (Hypomnemata 173).
- FOUCAULT, MICHEL (1992), Andere Räume, in: Karlheinz Barck u. a., Hrsg., *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34–46.
- GEHRING, PETRA (2006), Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer, Hrsg., *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M. (stw 1789), 85–110.
- GILDENHARD, INGO/ZISSOS, ANDREW (2000), Ovid's Narcissus (Met. 3.339–510): Echoes of Oedipus, in: *American Journal of Philology* 121/1 (Gesamt-Nr. 481), 129–147.
- GÖTTERT, KARL-HEINZ (1998), *Geschichte der Stimme*, München.
- HADORN, RUDOLF (1984), *Narziss: Der Mythos als Metapher von Ovid bis heute*, Freiburg u. a.
- HADOT, PIERRE (1976), Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13, 81–108.
- HARDIE, PHILIP (1988), Lucretius and the delusions of Narcissus, in: *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 20/21, 71–89.
- HARDIE, PHILIP (2002), *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge.
- HOLLANDER, JOHN (1984), *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Los Angeles.
- INGEN, F. J. (2002), *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Mededelingen van de Afdeling Letterkunde N. R. 65/2).
- KIENING, CHRISTIAN (2003), *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München.
- KNOESPEL, KENNETH (1985), *Narcissus and the invention of personal history*, New York (Garland publications in comparative literature).
- KRISTEVA, JULIA (1983), *Histoires d'amour*, Paris.

- KRUSE, CHRISTIANE (1999), Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 99–116.
- KRUSE, CHRISTIANE (2003), Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München.
- LAWRENCE, AMY (1991), Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- LOEWENSTEIN, JOSEPH (1984), Responsive Readings. Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque, New Haven.
- LUHMANN, NIKLAS (1982), Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M.
- MANUWALD, BERND (1975), Narcissus bei Konon und Ovid, in: Hermes 103, 349–372.
- NELSON, MAX (2000), Narcissus. Myth and Magic, in: The Classical Journal 95/4, 363–389.
- ORLOWSKY, URSULA/ORLOWSKY, REBEKKA (1992), Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München.
- P. OVIDIUS NASO (2000), Heroides. Briefe der Heroinnen, hrsg. und lat./dt. übersetzt von Detlev Hoffmann/Christoph Schliebitz/Hermann Stocker, Stuttgart (Reclam UB 1359).
- P. OVIDIUS NASO (1994), Metamorphosen, hrsg. und lat./dt. übersetzt von Michael von Albrecht, Stuttgart (Reclam UB 1360).
- PLATEN, AUGUST VON (1982), Werke. Bd. 1 Lyrik, hrsg. von Jürgen Link/Kurt Wölfel, München (nach der Ausgabe von 1834).
- RENGER, ALMUT-BARBARA (1999), Hrsg., Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan, Leipzig.
- RENGER, ALMUT-BARBARA (2002), Hrsg., Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar.
- DE RIEDMATTEN, HENRI (2008), Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Photographen Jeff Wall, in: Jörg Dünne/Christian Moser, Hrsg., Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München, 195–215.
- RINGLEBEN, JOACHIM (2004), Woran stirbt Narziß? Widerhall und Spiegelbild als tödlicher Schein. Zum Liebestod von Echo und Narziss (Ovid, Metam. III, 339–510), Göttingen (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Phil. hist. Kl. 10/2004).
- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1963), Lucinde. Ein Roman, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim, Stuttgart (RUB 320/320a).
- SCHLESIER, RENATE (1997), Art. Dionysos, in: DNP 3, Sp. 651–664.
- SCHMIDT, ERNST A. (1991), Ovids Poetische Menschenwelt: Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie. Heidelberg (Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bericht 2).
- SCHNEIDER, MANFRED (1994), Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens, München (dtv 4638).
- SPAAS, LIEVE/SELOUS, TRISTA (2000), Hrsg., Echoes of Narcissus, New York.
- STAUF, RENATE/SIMONIS, ANNETTE/PAULUS, JÖRG (2008), Hrsg., Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin/New York.
- VINGE, LOUISE (1967), The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century, Lund.
- VOGT-SPIRA, GREGOR (2002), Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie, in: Almut-Barbara Renger, Hrsg., Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar, 27–40.
- WALD, MELANIE (2008), Kanon, Kombinatorik, Echokompositionen. Die musikalische Vermittlung zwischen Himmel und Erde in der Frühen Neuzeit, in: Musiktheorie 23, 51–70.

- WALDE, CHRISTINE (2006): Ovids Ars ridendi, in: Wolfram Mauser/Joachim Pfeiffer, Hrsg., Lachen, Würzburg (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 25) 77–99.
- WEIGEL, SIGRID (2006), Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer, Hrsg., Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a. M., 16–39.